REPORTAJE EXCLUSIVO DF

MARIO BENEDETTI

Fernández Retamar, o las preocupaciones de un optimista

LA HABANA

● Roberto Fernández Retamar nació en La Habana, en 1930. Cursó letras en La Habana, París y Londres; dio clases en Yale; fue diplomático en París, desempeñó la secretaría de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Actualmente es profesor de la Universidad de La Habana y dirige la excelente revista literaria que publica la Casa de las Américas. Es, sin duda, una de las personalidades literarias de mayor gravitación en su país. Ha publicado siete libros de poesía (recogidos luego en un solo volumen, Poesía reunida, publicado en 1966), a los que últ[illegible] obligación sobre ella." Como ensayista, ha publicado: La poesía contemporánea en Cuba (1954), Idea de la estilística (1958), Papelería (1962) y Ensayo de otro mundo (1967).

A diferencia de tantos escritores militantes, que se imponen un mensaje y avanzan hacia él, sin importarles que su ruta pase o no por el arte, Fernández Retamar (hombre singularmente lúcido y sensible, espontáneo y cálido dispensador de amistad, dispuesto siempre a reconocer el rayo de humor en mitad de la tormenta), se introduce a veces en el coto político, pero siempre con plena conciencia de que en poesía el improvisado puente entre dos decisivos instantes de la historia. En medio de tantos despreocupados pesimistas que abruman el mercado del libro y gozan de la más desenfrenada promoción transoceánica, es reconfortante encontrarse con este excelente poeta que es precisamente lo contrario: preocupado y optimista.

Esta entrevista tuvo lugar en La Habana, a comienzos de este año, e integrará (con otros reportajes que he venido publicando en MARCHA) un volumen en preparación: Los poetas comunicantes. En este caso, como en todos los otros,

preocupaciones de un optimista

LA HABANA

● Roberto Fernández Retamar nació en La Habana, en 1930. Cursó letras en La Habana, París y Londres; dio clases en Yale; fue diplomático en París, desempeñó la secretaría de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Actualmente es profesor de la Universidad de La Habana y dirige la excelente revista literaria que publica la Casa de las Américas. Es, sin duda, una de las personalidades literarias de mayor gravitación en su país. Ha publicado siete libros de poesía (recogidos luego en un solo volumen, Poesía reunida, publicado en 1966), a los que últimamente agregó otro, titulado Que veremos arder en la edición cubana, y Algo semejante a los monstruos antediluvianos en la edición española. Recientemente, la editorial Siglo XXI, de México, publicó A quien pueda interesar, sobre cuyo criterio de selección informa el propio Retamar: "Éstos son los versos hechos en relación con ella [la Revolución]: relación no siempre explícita, no siempre suficientemente clara ni siquiera para mí mismo. Quizás sería mejor decir que éstos son los versos que he escrito en la Revolución, lo cual por supuesto, no quiere decir por obligación sobre ella." Como ensayista, ha publicado: La poesía contemporánea en Cuba (1954), Idea de la estilística (1958), Papelería (1962) y Ensayo de otro mundo (1967).

A diferencia de tantos escritores militantes, que se imponen un mensaje y avanzan hacia él, sin importarles que su ruta pase o no por el arte, Fernández Retamar (hombre singularmente lúcido y sensible, espontáneo y cálido dispensador de amistad, dispuesto siempre a reconocer el rayo de humor en mitad de la tormenta), se introduce a veces en el coto político, pero siempre con plena conciencia de que en poesía el compromiso debe empezar en la validez artística. Partiendo de una cita de otro poeta cubano, Tallet, Retamar se reconoce como uno de esos hombres de transición que, "entre una clase a la que no pertenecimos, porque no podíamos ir a sus colegios ni llegamos a creer en sus dioses" y "y otra clase a la que pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni tenemos del todo las mismas humillaciones", hoy asumen con franqueza, a la vez humilde y orgullosa, a la vez convicta y desconcertada, su inconfortable función transitiva, su condición de inestable, casi improvisado puente entre dos decisivos instantes de la historia. En medio de tantos despreocupados pesimistas que abruman el mercado del libro y gozan de la más desenfrenada promoción transoceánica, es reconfortante encontrarse con este excelente poeta que es precisamente lo contrario: preocupado y optimista.

Esta entrevista tuvo lugar en La Habana, a comienzos de este año, e integrará (con otros reportajes que he venido publicando en MARCHA) un volumen en preparación: Los poetas comunicantes. En este caso, como en todos los otros, sometí el texto definitivo del reportaje a la aprobación final del entrevistado; pero en este caso, a diferencia de todos los otros, el texto definitivamente corregido demoró seis meses en llegar a mi poder (pese a que Retamar mandó cuatro copias por distintos conductos), como una muestra más de la abyección que significa el bloqueo imperialista a Cuba, una agresión que en los últimos tiempos ha sido complementada por alguno de los decretos, soezmente represivos, de Pacheco. Esta aclaración sirve para explicar al lector la demora, pero sirve también para demostrar que los bloqueos pueden ser burlados.

¿CUALES son las claves de tu formación como intelectual y fundamentalmente como poeta?

—No estoy seguro de que pueda señalar tales claves. Lo que supe muy pronto es que, quién sabe exactamente por qué, yo era un escritor. Escribí cuentos, por supuesto lamentables, a los siete años, uno de los cuales fue editado en forma de cuaderno; y poemas, apenas menos lamentables, a los quince. Recuerdo con claridad una vez en que, de niño, jugando al juego de "Mambrú", cuando preguntaron a propósito de mí "qué oficio le pondremos", decliné los más prestigiosos, tales como almirante, bombero y basurero, y sólo cuando alguien (en el secreto, no sé cómo) sugirió "le pondremos escritor", se obtuvo el "ese oficio sí le agrada" con que de alguna manera entré a ser considerado públicamente escritor. Por otra parte, en mi casa, mi madre, que era una mujer de pueblo que nunca leyó a Baudelaire, no tenía horror alguno (todo lo contrario: un gran contento) porque un hijo le hubiera salido poeta: primero pensó que le había salido pintor; y otro tanto, con matices, mi padre, contador público que quiso ser actor y leía a Marañón y a Zorrilla. Así pues, encontré una acogida familiar favorable para esa "formación": una familia de la pequeña burguesía cubana que se decía "criolla rellolla", que había conspirado contra Machado y lo haría contra Batista, que vivía con estrecheces en el barrio orillero de La Víbora ("cómo habrá sido esa mujer", me comentó el actor Petrone cuando yo le dije el nombre de mi barrio), y donde términos como "Cuba" y "libros" eran sin duda buenas palabras. En un país que se iba corrompiendo ante nuestros ojos, familias así dieron muchos dirigentes revolucionarios y la mayor parte de nuestros artistas. Además, tuve la suerte de formar parte, casi en la niñez, de un grupo de jóvenes intelectuales (o al menos, eso pensábamos nosotros) entre los cuales conocí por vez primera a un poeta, que me pareció genial y me llevó a creerme yo mismo un poeta. Él era sobrino nieto de Martí. Además era muy pobre, y murió, en parte a causa del hambre, antes de sus dieciocho años. Yo tenía dieciséis en ese momento. Tuve entonces que acostumbrarme a valerme intelectualmente por mí mismo, porque poco después se dispersó "el grupo", como le decíamos con orgullo, y que fue, por cierto, el único "grupo" al que no pertenecería. Ya para esa fecha, Mario, yo era "intelectual" y "fundamentalmente poeta", para decirlo con tus palabras.

—*En todo escritor hay influencias queridas e influencias a pesar suyo, y también algunas influencias queridas de las que a veces se reniega. ¿Cuáles son, en tu caso, unas y otras?*

—No sé si recuerdas, Mario, que al frente de *Poesía reunida* escribí: "No voy a cometer la tontería ni de negar influencias ni de enumerarlas". Ahora me pides esto último. Permíteme que en vez de esa tontería larga, cometa otra quizás más breve: detenerme en algunas lecturas que reconozco importantes, aunque no siempre hayan resultado "influencias". Por otra parte, no creo arrepentirme de ninguna de éstas, aunque a menudo las vea distantes y hasta contradictorias.

El verdadero descubrimiento de la poesía, a mis trece años, lo debo a Julián del Casal, algunas de cuyas conmovedoras estrofas aparecían (¡como simples ejemplos de "serventesio"!) en un horrible folleto de *Español segundo curso*, que era el nombre hipócrita de la preceptiva cuando yo estudiaba bachillerato. Me parece difícil que Casal haya influido en mis versos de después: lo que sé es que hasta mis quince años él fue para mí la poesía misma. Entonces, a esa edad, leí *Mi religión y otros ensayos breves*, de Unamuno, recibí una nueva conmoción, y me di a buscar y leer todos los libros de ese hombre (a quien llegué a considerar nada menos que como a un segundo padre) publicados en los tomitos de *Austral*. Tampoco sé si me habrá dejado algo como "influencia". Un tercer nombre no puedo precisar con tanta exactitud cuándo empecé a leerlo, porque los cubanos lo leemos desde el comienzo, y sin embargo se ha mantenido hasta nuestros días: Martí. De él hablaré luego. Y entonces, Mario, empieza la literatura. A Martí, a Casal, a Unamuno, iluminaciones de la vida, yo no los leí como literatura. Pero poco a poco, por ellos y por otros, empecé a leer, o simplemente me di cuenta de que ya estaba leyendo, literatura. He tratado luego de hablar de esto en un poema largo, que publico una y otra vez a ver si alguien se anima y lo lee, llamado "En su lugar, la poesía".

Momentos antes de terminar el bachillerato, y familiarizado con los poetas españoles, desde los clásicos

(Pasa a la pág. 12)

(Viene de la página 16

hasta los del 27, recuerdo dos libros que me entusiasmaron, y que conseguí no sin dificultad en la feria del libro del 46: la inolvidable antología de poesía francesa del romanticismo al superrealismo (como decía él) de Enrique Díez Canedo; y el regocijado *Ismos* que Gómez de la Serna reditó en Buenos Aires. Me pasaba las clases de quinto año escribiendo unos bodrios que suponía que eran escritura automática y con los que debía sacudir el mundo. No sé si algo de eso ha dejado huella. Pero al año siguiente, después de viajes y tristezas que no podría contar aquí sin convertir estas líneas en una autobiografía ya no tan precoz, conseguí las *Residencias* de Neruda y quedé sombríamente deslumbrado. Desde luego, me puse a escribir como él. No fui influido por Neruda: sencillamente lo copiaba, porque consideraba que *así* era la poesía. Por suerte no llegué a publicar aquellos poemas. Me pasó una cosa curiosa: poco después de las *Residencias* descubrí el libro de Amado Alonso sobre Neruda, y también me entusiasmó. Ya que estaba metido en plena literatura, en Alonso encontré el primer ejemplo riguroso de estudio literario, como los iba a intentar yo mismo después. Otros nombres: los cubanos Martínez Villena —más la persona, la vida que comentaba Roa en el prólogo, que la poesía misma—, Guillén, Florit, Ballagas. Y algo después Vallejo, en aquella preciosa antología que hizo de él Xavier Abril; Vallejo, a quien no he dejado, claro, de leer, y cuya conmoción no iba a cesar. Todo eso iba a ser responsable en no poco de mis primeros versos, publicados por 1950, verdadera taracea de influencias. A partir de entonces, algunas experiencias literarias a destacar: varios poetas de *Orígenes*, con quienes además anudaría estrecha amistad; Alfonso Reyes, la pasión lúcida por la literatura; Borges, el rigor de la palabra, tan lamentablemente abandonado en su lamentable vejez; los griegos, seguramente por Reyes; algunos ingleses modernos, a partir de Eliot, a algunos de los cuales he traducido y en quienes sin duda aprendí nitidez, como algo después en Brecht; la mezcla de preocupación por los estudios literarios y por Hispanoamérica en hombres como Henríquez Ureña. Creo que ésa es la situación en que me encontraba cuan-

ENTREVISTA EXCLUSIVA

FERNANDEZ RETAMAR, O LAS

¿Quién que es no es retórico? Ahora bien, a lo largo de tu trayectoria de poeta, ¿contra qué retórica arremetiste y qué otras retóricas has pretendido fundar?

—Fuera de esos versos adolescentes nunca publicados, impublicables, en que miméticamente reviví la vieja vanguardia, no he solido limitarme a la facilidad de escribir *contra*; aunque sí he querido escribir diferente, desde luego. No he solido arremeter contra los defectos reales o supuestos de los otros: "los otros", ya se sabe, suelen ser, en la mecánica generacional, los que nos han precedido inmediatamente. Creo que en países como los nuestros, la continuidad cultural (una continuidad crítica, por supuesto) está vinculada a nuestra misma sobrevivencia como pueblo, y quizás ello explique el interés que para mí ha tenido el trabajo intelectual cubano o hispanoamericano anterior. En cuanto a retórica, si por ella entendemos el peso muerto, la palabra que no es (no es *todavía* o no es *ya*) trasmisora, la retórica que más debe preocupar es la de uno mismo, sobre todo si es alabada. Ese riesgo creo haberlo corrido, porque un librito mío, con versos de mis palabrescos diecinueve y veinte años, recibió en Cuba el premio nacional de poesía otorgado por un jurado de poetas que yo respetaba, como Emilio Ballagas y Regino Pedroso. Pero ese librito (naturalmente, yo no lo sabía entonces) era en su casi totalidad retórica, una especie de ejercicio de caligrafía bien hecho, pero que no decía gran cosa. Por suerte dejé atrás ese aprendizaje, y unos años después publiqué un libro imperfecto pero más real. Entonces una persona que no es precisamente tonta escribió que parecía mentira que yo que tenía tan buen "oficio" me apareciera con un libro incorrecto y esas cosas. No comprendía que yo había logrado vencer, o por lo menos dejar malparada, una simple tentación retórica. Pero podía estar cayendo en otra, contra la cual debía combatir en mis versos posteriores... y así hasta ahora. No tengo la menor intención de

tista descubre no que las palabras *quieren decir* cosas sino que, efectivamente, las *dicen*. En lo adelante, cada vez más, le interesa (me interesa) decir cosas, en la medida en que ello es posible, no decir palabras. Desaparece pues esa impresión, esa gratuidad de estas últimas. Entonces puede hablarse indistintamente de sencillez o de madurez, porque ya la poesía está siéndolo de veras, está trasmitiendo, en un organismo verbal único, incambiable, experiencias específicas. Naturalmente, esta sencillez supone una complejidad grande, mientras que lo anterior no era sino vaguedad. Los que llamamos clásicos (y que, por supuesto, no se oponen a los románticos ni a los modernos, ya que entre ellos también hay clásicos, sino a los intrascendentes) son así aquellos escritores cuyas palabras han resistido al tiempo porque no eran, o no eran sólo, palabras, que se ponen y se quitan de moda, sino nombres concretos de experiencias concretas, universalizadas en la verdadera poesía. No creo pues que la poesía *deba* ser sencilla —no tengo esa debilidad preceptiva—, sino que necesariamente llega a serlo cuando el poeta dispone de un instrumento eficaz, que le permite abordar los más variados asuntos y que hace más amplia, más rica su obra. En un caso como el nuestro, una situación como la que vivimos (un proceso revolucionario entrañablemente asumido) quizás sólo puede ser expresada en poesía por una obra sencilla, es decir madura, es decir compleja.

—*ALGUNA vez, al opinar sobre la literatura de la revolución, escribiste sobre la fertilización mutua de las dos vanguardias, la política y la estética. ¿Crees que esa fertilización se ha dado en tu propia obra?*

—En primer lugar, creo que hoy no usaría exactamente esos términos, lo cual quiere decir que no trabajaría con esos mismos conceptos. Entonces, hace unos cinco años, lo hice porque pensaba que ello nos permitiría a mis lectores y a mí ponernos

Che en *El socialismo y el hombre en Cuba*. La pareja anterior se alimentaba del temor de ver repetirse un error: el de postular que el arte de la revolución se exprese en formas arcaicas, desgastadas. Ya muchos artistas y teóricos revolucionarios —como Brecht, cuyas admirables observaciones sobre el tema empiezan ahora a difundirse ampliamente— habían combatido este criterio equivocado. El Che retoma la cuestión con la superior autoridad que tuvo en cuanto hizo. Por no incurrir en el viejo error de propalar formas decimonónicas, no auspiciemos tampoco aquel lamentable papel de vestales. Se trata, eso sí, de crear un arte de la mayor calidad posible que responda orgánicamente a las exigencias del proceso revolucionario. Pero desde luego, un arte de la revolución sólo pueden crearlo los revolucionarios, y el problema queda pues centrado en la condición revolucionaria de los artistas. Ahora veo que me he alejado mucho de tu pregunta. La retomo de alguna manera para decirte que como revolucionario que día a día aprende a serlo, he aspirado a escribir la mejor poesía de que he sido capaz. No he visto nunca separarse las exigencias de la revolución y las de la poesía. La revolución *en sí* incluye a la poesía; y *aquí y ahora* la viceversa también es cierta.

—*En un poema que se titula "Por otro rey", escribiste:*

Largos, infinitos poemas vienen: yo
[los rechazo;
Vuelven como en oleadas insisten-
[tes, en paños,
En aguas vastas y golpeantes: yo
[los empujo
Contra su propio fragor.

Creo que ese autodiagnóstico es muy acertado. Ahora bien: ¿por qué empujas contra su propio fragor? ¿A qué se debe? ¿A rigor, timidez, prejuicio anticursi, objetividad, temor al estallido, aspiración a la serenidad?

—Mira, Mario, hace cerca de veinte años que escribí este poema, y dieciséis que se publicó. No lo tomes a coquetería ni a repetición barata de la *boutade* de Browning, pero a es-

19[illegible] verdadera taracea de influencia. A partir de entonces, algunas experiencias literarias a destacar: varios poetas de *Orígenes*, con quienes además anudaría estrecha amistad; Alfonso Reyes, la pasión lúcida por la literatura; Borges, el rigor de la palabra, tan lamentablemente abandonado en su lamentable vejez; los griegos, seguramente por Reyes; algunos ingleses modernos, a partir de Eliot, a algunos de los cuales he traducido y en quienes sin duda aprendí nitidez, como algo después en Brecht; la mezcla de preocupación por los estudios literarios y por Hispanoamérica en hombres como Henríquez Ureña. Creo que ésa es la situación en que me encontraba cuando estalló la Revolución. Ella sería la influencia más fuerte en lo adelante: ella, sus experiencias vitales. Si debo mencionar algunos nombres, además, naturalmente, de Fidel y el Che (que me han hecho sentir como un contemporáneo de Bolívar), me remitiré a Martí de nuevo, a Martínez Estrada, a Fanon. Pero así vamos ya a parar a nuestros días.

—*La necesidad de fe (en algo), ¿ha sido importante en tu poesía?*

—Decididamente, sí: en mi poesía y, por supuesto, en mi vida. Esa necesidad ha batallado siempre contra una gran dificultad para creer (en algo).

—*La importancia que tiene el tema del amor en las etapas de tus poesías anteriores a la Revolución, ¿puede ser interpretada como un sucedáneo de otra fe?*

—Quizás, no sé. También hay otra posibilidad menos prestigiosa. El otro día me decía un viejo amigo, profesor de sicología, que los muchachos van en masa a matricularse a la escuela de sicología "para resolver sus problemas". Seguramente por esa razón leí con avidez a Freud, y también a algunos autores mucho más modestos. En Karen Horney encontré, complacido, una clasificación de las neurosis según la cual hay una llamada neurosis del amor o algo así. Es la de quienes compulsivamente necesitan ser queridos, la de quienes se horrorizan ante la perspectiva de no serlo. Quizás, Mario, por aquí ande la cosa.

—*Los poetas, sobre todo cuando son jóvenes, tienen a veces la obsesión de arremeter contra alguna retórica, y a menudo usan esa arremetida para instaurar una nueva retórica.* (Naturalmente, yo no lo sabía entonces) era en su casi totalidad retórica, una especie de ejercicio de caligrafía bien hecho, pero que no decía gran cosa. Por suerte dejé atrás ese aprendizaje, y unos años después publiqué un libro imperfecto pero más real. Entonces una persona que no es precisamente tonta escribió que parecía mentira que yo que tenía tan buen "oficio" me apareciera con un libro incorrecto y esas cosas. No comprendía que yo había logrado vencer, o por lo menos dejar malparada, una simple tentación retórica. Pero podía estar cayendo en otra, contra la cual debía combatir en mis versos posteriores... y así hasta ahora. No tengo la menor intención de fundar retórica alguna: aspiro, por el contrario, a una palabra todo comunicación, todo expresión. Desde luego, ésa es mi intención: no puedo garantizar (nadie puede garantizar) que lo logre. El poeta que *a sabiendas* de que está emitiendo retórica persiste en hacerlo, no es un poeta: es un miserable. Pero con la mayor inocencia del mundo uno puede creer ser transparente como el aire, y luego resultar que lo que a uno le parecía el aire es pétreo y plúmbeo. Lo deseable es que el futuro, el único juez en esta y tantas materias, no le atribuya a uno esos esdrújulos feísimos.

—*La sencillez ¿ha sido para ti una forma de meterte en honduras?*

—No sé cómo puede ser de otra manera, porque para mí, *sencillez* ha sido (es) sinónimo de *madurez*. No la confundo, por tanto, con la simpleza, con la carencia. Creo que esto es lo que significa que el libro de poesía más complejo de Martí, y de la poesía cubana, se llame *Versos sencillos*. Mi experiencia es que el escritor (el poeta, que es lo que conozco por dentro), cuando joven, está fascinado por las palabras. Varias veces he recordado en relación con esto aquel pasaje de *El artista adolescente* en que Esteban se enamora de palabras por su cuerpo verbal. Una de esas palabras es "cáncer", pero lo que impresiona al artista adolescente no es lo que la palabra *quiere decir*, sino lo que ella, físicamente, *es*. Casi seguramente ésta es una de las características de la vocación del escritor, en su surgimiento. Sólo que en el desarrollo de esa vocación, y de su propia vida (aquí, de nuevo, no puedo sino ofrecer mi experiencia personal), ese arte asumido) quizás sólo puede ser expresada en poesía por una obra sencilla, es decir madura, es decir compleja.

—*ALGUNA vez, al opinar sobre la literatura de la revolución, escribiste sobre la fertilización mutua de las dos vanguardias, la política y la estética. ¿Crees que esa fertilización se ha dado en tu propia obra?*

—En primer lugar, creo que hoy no usaría exactamente esos términos, lo cual quiere decir que no trabajaría con esos mismos conceptos. Entonces, hace unos cinco años, lo hice porque pensaba que ello nos permitiría a mis lectores y a mí ponernos rápidamente de acuerdo sobre algunos puntos. Pero ¿era realmente así? Hoy tengo menos confianza en la univocidad, en la claridad de una expresión como "vanguardia estética", que arrastra tantas confusiones. En Europa se ha clarificado bastante, a lo que parece, el sentido de esa denominación, referida a una época concreta *que ya no es ésta*. En relación con la literatura y el arte *actuales* de los países capitalistas —pues en ellos nació la expresión, de ellos proviene—, ¿qué significa exactamente, hoy, vanguardia estética? ¿Y en los países socialistas, especialmente los subdesarrollados, como Vietnam, Corea o Cuba? Si no respondemos con claridad estas preguntas, no sabremos muy bien el sentido que tiene acercar las dos denominaciones que recuerdas. Y la verdad es que esas preguntas no han sido respondidas con claridad, lo cual llevó a no pocos "occidentales" a imaginarse, como dijo con acierto Ambrosio Fornet en el Congreso Cultural de La Habana, que lo que nosotros debíamos ser era vestales subdesarrolladas del fuego supuestamente vanguardista encendido en otro sitio. Ese otro sitio, qué casualidad, resultaban ser los países capitalistas. Así, nosotros debíamos hacer transformaciones políticas, económicas y sociales, por una parte; y por otra, garantizar que se calcara cualquier *nouvelle vague* (o hasta *ancienne vague*) de moda en Europa o los Estados Unidos. Y eso, naturalmente, ni es lo que yo dije ni de ninguna manera es lo que debemos hacer. Por eso creo que para aclarar las cosas quizás convenga comenzar por prescindir de una nomenclatura que se ha revelado ineficaz. Hay otras formas de acercarse al problema. Ahí están, por ejemplo, las penetrantes observaciones del

otro rey", escribiste.

Largos, infinitos poemas vienen: yo
[los rechazo;
Vuelven como en oleadas insisten-
[tes, en paños,
En aguas vastas y golpeantes: yo
[los empujo
Contra su propio fragor.

Creo que ese autodiagnóstico es muy acertado. Ahora bien: ¿por qué empujas contra su propio fragor? ¿A qué se debe? ¿A rigor, timidez, prejuicio anticursi, objetividad, temor al estallido, aspiración a la serenidad?

—Mira, Mario, hace cerca de veinte años que escribí este poema, y dieciséis que se publicó. No lo tomes a coquetería ni a repetición barata de la *boutade* de Browning, pero a estas alturas no diré que no sé en absoluto lo que quise decir en él, pero sí que he tenido que volver a leerlo y que lo veo casi con la objetividad con que vería un poema de otro. Un "otro" que por supuesto recuerdo haber sido, pero que por eso mismo ya no soy. Si te comento el poema es, pues, con esas precauciones.

El texto, más que un arte poética, me parece una alusión a la precariedad de la vida individual, una vida que, en el caso del poeta, está enriquecida por una poesía constante, sobrepersonal, al parecer infinita, que lo atraviesa, y sólo una parte ínfima de la cual llega a alcanzar la forma concreta del poema de carne y hueso (del poema *escrito*). Como esa poesía ilimitada está más allá del autor, en la segunda parte del poema se ve abandonarlo, ya en vísperas de de su muerte, llamada "por otro rey" es decir, por otro poeta. Si esta pobrísima paráfrasis no es demasiado infiel al texto, no me queda sino ratificar que fue escrito por otro.

—*¿Qué le debes, como poeta, a la Revolución?*

—Al responder esta pregunta arriesgo involucrar muchas de las respuestas que ya di o debí dar (y probablemente de las que me quedan por dar). Para evitar esto voy a tratar de ser lo más concreto posible. Lo primero que tengo que decir es que lo que debo como poeta a la Revolución es una parte —una parte, para mí, importante— de lo que le debo como ser humano. Y explicar en qué consiste esto último no es fácil. Más allá de cualquier palabrería, hoy no concibo mi existencia individual desvinculada del destino de esa Revolución, que no es sólo de Cuba sino de la América Latina entera.

MARIO BENEDETTI

PREOCUPACIONES DE UN OPTIMISTA

Considero que gracias a la Revolución se adquiere o se entiende el sentido de nuestra historia, y no sólo de la historia continental, sino también de nuestra pequeñísima historia personal. Ésa es, al menos, mi propia experiencia. Ser latinoamericano no es sólo el resultado accidental de haber nacido aquí; es también (y especialmente para un intelectual, porque eso es ser un intelectual) haber asumido una serie de valores, haber compartido una pluralidad de actitudes a lo largo de la historia. Es imposible intentar resumir esos valores, esas actitudes: aparecerían mezclados memorias infantiles con tangos de Gardel, estudios y lecturas enfebrecidas con alguna cárcel y algunas hojas clandestinas, los grandes héroes con los grandes artistas, qué sé yo cuántas cosas. Lo que sé es que nadie puede haber vivido experiencias así sin haber sentido, al romper el año 59, que algo inmenso, auroral, necesario estaba empezando, al fin, a ocurrir. Quisiera decirlo de otro modo (y no sólo para cumplir mi promesa de ser concreto). En realidad ya lo he hecho, y sé que volveré a hacerlo, pero esto es también un intento de explicar lo que para mí fue aquel amanecer cubano de enero de 1959, y lo que han venido siendo los doce tremendos años que nos separan de esa fecha. Por eso decía que la Revolución da sentido —así lo siento yo— incluso a nuestros sueños, a nuestras lecturas secretas. También unos y otras requerían de esa dramática encarnación en la historia. Y de encarnar precisamente se trata. Porque en los años transcurridos desde el 59 lo que íbamos a conocer era el cuerpo de nuestras ideas, como le gustaría decir a David Viñas. Aquí es quizás el momento de pasar al fin a hablar de lo que me has preguntado. Como poeta, debo a la Revolución el privilegio, el desafío de ver a la realidad histórica con los rasgos que solemos atribuir a las creaciones de la imaginación. Más de una vez me han preguntado por qué me intereso en cierto realismo poético. Quizás una de las cosas que deba responder es que lo hago porque la realidad tiene

desde Europa, lo cual es otra manera de sucumbir al colonialismo. No leen a Martí porque en el fondo creen, por complejo de inferioridad, que no es sino una gloria local, y que es una actitud provinciana nuestra proponerlo al lado de otros grandes pensadores (en realidad, con frecuencia no lo proponemos al lado, sino a la cabeza). El verdadero provincianismo consiste en ignorarlo. No es por azar que las dos *Declaraciones de La Habana* —seguramente los documentos políticos más importantes surgidos en América en los últimos años— comiencen citando a Martí. Claro, para mí, para muchísimos cubanos, la situación es privilegiadamente distinta: de niño leí *La edad de oro*, lo más hermoso y profundo que en español se ha escrito para niños; de adolescente, mis cartas a muchachas (casi a niñas) eran remedos más o menos graciosos de cartas de amor de Martí; y cuando ya buscaba la literatura y el pensamiento más exigentes, no los encontré más exigentes que los de Martí. Los demás descubren a Martí —cuando tienen esa suerte—: nosotros nacimos con él al lado. Aunque también para nosotros hay una especie de descubrimiento de él: cuando el joven se hace ásperamente crítico de lo que recibió en sus primeros años escolares y familiares, muchos tienen (tuvimos) la sorpresa de encontrarse con un nuevo Martí, que era, después de todo, el que ineptos o insuficientes o ingenuos preceptores habían querido transmitir. Pero de todas maneras, ha estado siempre con nosotros, desde las canciones de los actos en el patio escolar hasta el momento en que se empieza a aludir a Marx y a Lenin y/o a Mallarmé y a Joyce. Tú me preguntas por qué lo cito tan frecuentemente: comprenderás que debo hacer un esfuerzo para no citarlo siempre, como ese personaje pintoresco de *La piedra lunar* a quien no se le cae de la boca el *Robinson Crusoe*.

—Hace tres años recuerdo haber asistido a una conferencia en la que hablaste de la antipoesía y la poesía conversacional, como tendencias ac-

clara. Pues en realidad, lo que llamas "el lector" supone la heterogeneidad enorme de "lectores", y seguramente el "sacrificio" que se menciona (y aunque es llamado "estético" tiene no se qué sanguinario sabor ritual) difiere considerablemente, en sus resultados, al pasar de un lector a otro, con lo cual lo que quizás garantizaría la comunicación con uno la impediría con otro. Cosa distinta es cuando uno va a dar una charla, por ejemplo, a una escuela, a un taller, a una granja, a un comité. En esos casos, uno adecua lógicamente la exposición al público concreto —relativamente más homogéneo— que tiene frente a sí y al que se está dirigiendo. Pero cuando se escribe un poema, ese público es mucho menos concreto y, como dije ya, potencialmente más heterogéneo. Por tanto, la idea de adecuación es ilusoria, a no ser que pensemos, en abstracto, que nos dirigimos al "pueblo", como si el pueblo (del que además formamos parte nosotros mismos, por supuesto) no supusiera una complejidad grande. Y si se trata del pueblo a lo largo de la historia, receptor pero a la vez sujeto de la obra literaria, entonces la ambición de todo escritor que se respete fue expresada ya en la frase clásica de Antonio Machado: "Escribir para el pueblo, qué más quisiera yo". Y no se olvide que Machado añadía que proceder así es llamarse Tolstói en Rusia, Cervantes en España... Es decir, alcanzar los más altos niveles de excelencia. Pero es que en esos casos tales autores no escriben *para* el pueblo, sino *como* pueblo. Esa comunicación, pues, se logra no cuando se infieren no sé qué sacrificios a la obra (o al autor), sino cuando el autor mismo está identificado, sin sacrificio alguno, con el lector potencial. En este caso de que hablamos, cuando *es pueblo*, en el sentido que tiene el término en Machado.

—¿A qué atribuyes que el aparato crítico - publicitario que ha promovido el boom *prescinda siempre de la poesía?*

—He hablado de esto antes: cuando la literatura latinoamericana comenzó a difundirse mundialmente en estos años, por el interés que sobre la América Latina despertó la Revolución cubana, y cuando, a raíz de ello (como consecuencia y no como causa), los editores empezaron a aprovecharse comercialmente de esa difusión, a nuestra literatura le ocurrió lo que a la literatura norteamericana en los años veinte o a la literatura rusa a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando conocieron un destino más o menos similar: fueron sus narrativas respectivas las que conocieron una amplia difusión. ¿Acaso los poetas rusos coetáneos de Tolstói o Dostoievski, o los poetas norteamericanos de la generación de Faulkner y Hemingway pasaron a ser mundialmente conocidos? Ahora, con alguna excepción, han corrido un destino similar los poetas latinoamericanos coetáneos de los novelistas *boomizados*. Creo que el hecho se debe a que esta difusión implica una venta más o menos cuantiosa de libros, y, como todo el mundo sabe —por una serie de razones que no es éste el momento de abordar— las novelas se venden muchísimo más que los libros de poesía. Aquí no está en juego un criterio valorativo sino comercial, subrayado por un aparato mucho más publicitario que crítico. Lo cual, por supuesto, no significa en absoluto negar el alto valor literario de muchos de los narradores promovidos.

—No digo la cultura europea, sino el mercado cultural y editorial europeo, ¿crees que aun hoy pesa como factor de alienación para los escritores cubanos?

—Desgraciadamente, como se sabe bien, las taras del pasado no desaparecen de la noche a la mañana en una sociedad en revolución. A pesar de que se hayan quebrado las bases de sustentamiento de tales prejuicios,

(Pasa a la pág. 15)

lecturas secretas. También unos y otras requerían de esa dramática encarnación en la historia. Y de encarnar precisamente se trata. Porque en los años transcurridos desde el 59 lo que íbamos a conocer era el cuerpo de nuestras ideas, como le gustaría decir a David Viñas. Aquí es quizás el momento de pasar al fin a hablar de lo que me has preguntado. Como poeta, debo a la Revolución el privilegio, el desafío de ver a la realidad histórica con los rasgos que solemos atribuir a las creaciones de la imaginación. Más de una vez me han preguntado por qué me intereso en cierto realismo poético. Quizás una de las cosas que deba responder es que lo hago porque la realidad tiene ahora, aun más que de costumbre —y es mucho decir—, caracteres irreales.

—*POR qué citas (sobre todo en la conversación informal) tan frecuentemente a Martí?*

—También en estas respuestas lo he citado, y me he visto tentado de citarlo todavía más. La verdad es que me doy cuenta de que carezco de objetividad a propósito de Martí. Lo considero el hombre más extraordinario que ha existido, para decirlo de una manera brutal, como creo que lo diría también Martínez Estrada. En él están vivas, y exaltadas al máximo, esas preocupaciones que a lo largo de mi vida fui admirando en Casal, en Unamuno, en los poetas delirantes, en los grandes sabios, en los soñadores, en los héroes, en Fidel, en el Che. No conozco otro caso de hombre a quien se remitan al mismo tiempo los políticos más radicales y los poetas más absolutos. Fíjate que Mella habla de dedicar una parte de su vida a desentrañar lo que él llamó el secreto de Martí; que Fidel lo hace responsable del ataque al Moncada y luego de la Revolución cubana en marcha; que el Che lo cita desde su temprano "Canto a Fidel" hasta su testamentario "Mensaje a la Tricontinental". Pero también que Darío lo llama Maestro, y tras él la Mistral, Reyes, Martínez Estrada, Lezama, Vitier. De veras que es un caso único, y que a menudo a los cubanos nos entristece ver cómo se lo ignora en el continente. Y es curioso: lo ignoran a menudo, por colonialismo, incluso compañeros que sinceramente y hondamente mantienen una posición anticolonialista, pero están familiarizados sobre todo con los pensadores anticolonialistas *difundidos* después de todo, el que ineptos o insuficientes o ingenuos preceptores habían querido transmitir. Pero de todas maneras, ha estado siempre con nosotros, desde las canciones de los actos en el patio escolar hasta el momento en que se empieza a aludir a Marx y a Lenin y/o a Mallarmé y a Joyce. Tú me preguntas por qué lo cito tan frecuentemente: comprenderás que debo hacer un esfuerzo para no citarlo siempre, como ese personaje pintoresco de *La piedra lunar* a quien no se le cae de la boca el *Robinson Crusoe*.

—*Hace tres años recuerdo haber asistido a una conferencia en la que hablaste de la antipoesía y la poesía conversacional, como tendencias actuales (y a veces contradictorias) de la poesía latinoamericana, y de la posible convergencia de ambas en lo que denominaste un nuevo realismo. Ahora que el tiempo ha echado más y más versos sobre tu pronóstico ¿a cuál de esas tendencias crees que el nuevo realismo deba lo mejor de sus conquistas?*

—A juzgar por esos versos echados, no me queda sino ratificar lo que dije entonces: que la antipoesía había entrado en una fase de anquilosamiento retórico, mientras la poesía conversacional, encarnada magníficamente en Ernesto Cardenal, se abría hacia nuevas posibilidades. Ese nuevo realismo —me doy cuenta de la precariedad de esta, de cualquier denominación— se está alimentando, sobre todo, de la poesía conversacional, y se muestra capaz de enriquecimientos y renovaciones imprevisibles, como corresponde a toda poesía viva. Pero eso no quiere decir, naturalmente, que nuestra poesía vaya a detenerse allí. No sería extraño verla preferir, en un futuro quizás no muy lejano, un tipo de creación más arisca, más reacia, como el que nos encontramos nosotros cuando empezamos a escribir. Esos vaivenes parecen el alma misma de la sucesión artística, como bien sabemos.

—*¿Te importa la comunicación con el lector? Y si te importa ¿crees que debes hacer un sacrificio estético para lograrla?*

—Me importa, naturalmente, me importa muchísimo. De hecho, no conozco ningún poeta honrado que diga lo contrario y siga escribiendo y publicando. Pues publicar es hacer público, es ir hacia el público. Ahora bien, con respecto a la segunda parte de la pregunta, la cosa es menos en España... Es decir, alcanzar los más altos niveles de excelencia. Pero es que en esos casos tales autores no escriben *para* el pueblo, sino *como* pueblo. Esa comunicación, pues, se logra no cuando se infieren no sé qué sacrificios a la obra (o al autor), sino cuando el autor mismo está identificado, sin sacrificio alguno, con el lector potencial. En este caso de que hablamos, cuando *es pueblo*, en el sentido que tiene el término en Machado.

—*No digo la cultura europea sino el mercado cultural y editorial europeo, ¿crees que aun hoy pesa como factor de alienación para los escritores cubanos?*

—Desgraciadamente, como se sabe bien, las taras del pasado no desaparecen de la noche a la mañana en una sociedad en revolución. A pesar de que se hayan quebrado las bases de sustentamiento de tales prejuicios,

(Pasa a la pág. 15)

MARIO BENEDETTI

FERNANDEZ RETAMAR, O LAS PREOCUPACIONES DE UN OPTIMISTA

(Viene de la pág. 13)

hay en Cuba dinosaurios que todavía mantienen prejuicios raciales o antifemeninos, para poner dos ejemplos brutales. Por eso no debe parecer raro que, de modo similar, a pesar de que el país haya alcanzado su plena afirmación nacional y haya revelado sus vínculos con la América Latina y con el Tercer Mundo, sobrevivan entre algunos escritores rezagos de mentalidad colonizada, que les hacen creer que es el mercado editorial europeo o norteamericano lo que significa su verdadero reconocimiento, lo que da sentido a su trabajo de escritor. El fenómeno es menos sorprendente de lo que pudiera parecer —aunque naturalmente desagradable—: ya mencioné el caso, quizás más paradójico, de partidarios del anticolonialismo que prefieren leer y citar a autores editados en la metrópoli antes que a anticolonialistas nuestros.

—En Cuba hay cierta explicable impaciencia por ver plasmados en literatura los logros de la Revolución. ¿Tú compartes esa impaciencia?

—Como es evidente, no soy un testigo imparcial de esto. Soy, según parece, testigo, juez (si voy a responder la pregunta) y parte. Con tantas cosas encima, empezaré por decir que no creo que hoy, a *doce* años del inicio de la Revolución, la "impaciencia" sea enteramente tal. La considero más que explicable: la única actitud posible. Ahora bien, puede darse el caso, como he comentado ya (no puedo evitar volver en letras, no creo que el lector futuro vaya a quejarse de la inexistencia de una literatura de los primeros años de la Revolución cubana. Es verdad que no encontrará el drama en verso o la novela épica sobre tales años, pero quizás no los busque tampoco. En cambio, encontrará memorables discursos (si los discursos no son *también* literatura, ¿por qué seguimos proponiendo en las universidades a Demóstenes como un *autor* griego y a Cicerón como un *autor* latino?), páginas testimoniales tan perdurables como los *Pasajes* del Che (que no parecerán fuera de sitio a un lector de la *Anábasis*), documentos... y también, por cierto algunos poemas que son como el testimonio de la interiorización de las magnas experiencias colectivas vividas en esos años. Si esa *literatura* no se corresponde con la imagen académica, convencional, de lo que se supone que *debe* ser una literatura, la culpa parece ser de la convención y no de la literatura, de la imagen académica —trátese de la vieja o la nueva academia— y no de las obras. En cuanto a la literatura *de ficción*, la *tradicionalmente* considerada literatura, además de la poesía, en los últimos años ha empezado a desarrollarse ya una cuentística valiosa de la Revolución. Andamos menos afortunados en lo que toca a la novela o al teatro. Quizás los próximos años nos reserven buenas noticias en este orden... o quizás no. Acaso las mejores noticias serían el alumbramiento no tanto de nuevas *obras* como de nuevos *géneros*. Es esperan-

ves, y pueden llevarla al ejercicio abierto de la contrarrevolución, en diversas formas, o por lo menos a abandonar el país, probablemente con el deseo irrealizable de cortarse de *su* historia, y si es posible de *la* historia. Pero estos casos extremos no agotan la problemática. Incluso entre gentes que se quedan en el país —*incluso entre quienes se dicen y se creen revolucionarios y pueden serlo en aspectos parciales*—, hay sobrevivencias de esos hábitos de explotador: sobrevivencias como las que se hacen visibles en los prejuicios que mencioné en una respuesta anterior. Esas sobrevivencias, por supuesto, lo ponen en contradicción con la sociedad socialista, y constituyen para él problemas. En el caso de los intelectuales, han existido entre nosotros, como no podía menos de ser, los identificados de alguna manera con los explotadores, o por origen de clase o por rastacuerismo del más vil: sus problemas son los de los gusanos rampantes. No se diferencian de un latifundista o de un gángster (de acuerdo con el lugar de la escala en que se encontraran) sino por la palabrería respectiva: unos invocan la libre empresa y otros el Congreso por la libertad de la cultura. Ahora bien, hay intelectuales que no están explícitamente —y que a menudo, con sinceridad, no creen estar en absoluto— identificados con los explotadores, y en quienes sin embargo hay curiosas sobrevivencias. Esas sobrevivencias no suelen encontrarse en el campo de los prejuicios más vulgares, sino en relación con

mo es obvio, y encontrar errores y combatirlos no sólo no es marca de contrarrevolución, sino precisamente lo contrario, como se ve en los grandes dirigentes. El problema está en hacerlo dentro de la Revolución, fundido con ella. Como ves, de nuevo he dejado de hablar exclusivamente de los intelectuales, y lo que acabo de decir es válido para cualquier compañero en el seno de la Revolución. Y es que creo que en el fondo entusiasmarse demasiado con las cuestiones gremiales es mal camino para entender incluso esas mismas cuestiones.

—¿CUÁLES han sido las interinfluencias entre Cuba revolucionaria y los intelectuales y artistas representativos de la América Latina?

—Como se ha destacado suficientemente, la Revolución francesa vino a encontrar expresión no sólo dentro de las fronteras de Francia, sino más allá de esas fronteras: en Alemania, por ejemplo. Lo mismo ha ocurrido en otros casos, y no podía ser de otra manera. Pero al hablar de la Revolución cubana, y de su expresión por intelectuales y artistas latinoamericanos, hay que comenzar por recordar que las verdaderas fronteras de la Revolución cubana no son las estrechas de Cuba, sino las de América Latina toda. Es decir: la Revolución cubana no es tal, no es sino el inicio de una Revolución en todo el continente, el inicio en una simple provincia de ese continente. Ello lo encarna magníficamente el

quizás más paradójico, de partidarios del anticolonialismo que prefieren leer y citar a autores editados en la metrópoli antes que a anticolonialistas nuestros.

—En Cuba hay cierta explicable impaciencia por ver plasmados en literatura los logros de la Revolución. ¿Tú compartes esa impaciencia?

—Como es evidente, no soy un testigo imparcial de esto. Soy, según parece, testigo, juez (si voy a responder la pregunta) y parte. Con tantas cosas encima, empezaré por decir que no creo que hoy, a *doce* años del inicio de la Revolución, la "impaciencia" sea enteramente tal. La considero más que explicable: la única actitud posible. Ahora bien, puede darse el caso, como he comentado ya (no puedo evitar volver en estas respuestas sobre cosas ya dichas, porque estamos pisando en muchos casos terreno recorrido), de que se espere un tipo de literatura, o de arte en general, por el camino por donde no va a aparecer o va a aparecer más tarde, y se pierda así la ocasión de ver surgir la expresión artística allí donde sí está naciendo. Recuerdo que en 1959 un profesor argentino postuló en una conferencia en la Universidad de La Habana que los pintores cubanos debían hacer murales, porque eso era lo propio de una revolución latinoamericana, como lo había probado la Revolución mexicana. Por compartir de alguna manera ese criterio, escucharan o no aquella conferencia, hubo, durante algunos años, quienes se quedaron mirando a los muros, a ver cuándo empezaban a llenarse de los suspirados murales. Les hubiera bastado, sin embargo, con volver los ojos a los carteles que convocaban a un acto en la Plaza de la Revolución, o a ciertos arreglos de la propia Plaza en días de grandes concentraciones, para ver surgir una plástica de la Revolución cubana. El hecho de que apareciera allí donde no se la esperaba, no sólo no contradice su carácter de expresión de la Revolución, sino que más bien lo ratifica. Porque no parece muy revolucionario que digamos, atenerse a esquemas académicos, sean éstos de la clase que sea. También, aunque acaso menor, fue una sorpresa que la gran realización del cine cubano en estos años no fuera una épica einsensteiniana sobre las hazañas militares, sino un documental atenido fielmente, semanalmente, a las realizaciones cotidianas. Otros ejemplos podrían mencionarse. Pero para ir ya a las esos años. Si esa *literatura* no se corresponde con la imagen académica, convencional, de lo que se supone que *debe* ser una literatura, la culpa parece ser de la convención y no de la literatura, de la imagen académica —trátese de la vieja o la nueva academia— y no de las obras. En cuanto a la literatura *de ficción*, la *tradicionalmente* considerada literatura, además de la poesía, en los últimos años ha empezado a desarrollarse ya una cuentística valiosa de la Revolución. Andamos menos afortunados en lo que toca a la novela o al teatro. Quizás los próximos años nos reserven buenas noticias en este orden... o quizás no. Acaso las mejores noticias serían el alumbramiento no tanto de nuevas *obras* como de nuevos *géneros*. Es esperanzador ver cómo empieza a atraer a escritores jóvenes el testimonio, en formas variadas. Personalmente, y sin entrar ahora a discutir sobre esto, creo que van a producirse formas mixtas, entre la ficción y el testimonio, y que por allí pueden aparecer sorpresas

—¿Cómo abordas tú los problemas que suelen suscitarse entre el intelectual y una sociedad socialista?

—Esos "problemas" son un caso particular —para nosotros, sobre todo por razones gremiales, importante— de los problemas que suelen suscitarse entre una persona cualquiera, sea o no intelectual, y la sociedad socialista. Y es que a diferencia de las sociedades anteriores, en que, a fin de cuentas, unos explotadores eran sustituidos por otros, la sociedad socialista aspira al escándalo de que los explotadores no sean sustituidos, sino erradicados. (Por supuesto, no como individuos, sino como ejecutantes de esa función.) Eso significa que esa sociedad difiere de *todas* las sociedades clasistas (no sólo la inmediatamente anterior, la burguesa), al concluir con la división entre explotadores y explotados. Debe pues combatir contra hábitos milenariamente arraigados, y lo menos que puede decirse es que eso provoca "problemas" entre muchas personas, cualesquiera que sean sus oficios, y la sociedad socialista. O por su origen de clase (que es lo más frecuente, pero no lo único) o por su actitud, la persona en cuestión puede haber quedado presa de costumbres de explotador. De más está decir que en ese caso sus problemas con la sociedad socialista son grasotros, como no podía menos de ser, los identificados de alguna manera con los explotadores, o por origen de clase o por rastacuerismo del más vil: sus problemas son los de los gusanos rampantes. No se diferencian de un latifundista o de un gángster (de acuerdo con el lugar de la escala en que se encontraran) sino por la palabrería respectiva: unos invocan la libre empresa y otros el Congreso por la libertad de la cultura, Ahora bien, hay intelectuales que no están explícitamente —y que a menudo, con sinceridad, no creen estar en absoluto— identificados con los explotadores, y en quienes sin embargo hay curiosas sobrevivencias. Esas sobrevivencias no suelen encontrarse en el campo de los prejuicios más vulgares, sino en relación con la ilusoria condición de "pequeño dios" (pobre Huidobro, manosearlo así) que le inventó la sociedad capitalista, al traducir sus términos a la jerga de los artistas. La viejísima división entre el trabajo manual y el intelectual hizo creer a los cómodos practicantes de este último (nosotros) unas cuantas tonterías que a cada rato elevamos a la categoría de dogma. Y así como había sido infrecuente que los intelectuales de los países capitalistas se sintieran corresponsables —como son— del pillaje del Tercer Mundo, de manera similar los intelectuales del Tercer Mundo no han solido establecer los vínculos necesarios entre su holgada condición intelectual —holgada al margen del posible origen humilde y de las dificultades para llegar a ejercer aquélla— y el horror de la vida de *los otros*. Cuando, de pronto, una revolución implica al mismo tiempo la dignificación de la vida intelectual y su enseriamiento, la asunción de las responsabilidades inherentes, esto último acarrea problemas a algunos de esos intelectuales. Hay obreros que, en medio de la construcción socialista, tardan en llegar a adquirir conciencia de que ellos son ahora poder, y tienden a mantener la dicotomía obrero-patrón en su relación con el estado. No es extraño que un error parecido lleve a determinados intelectuales a sentirse más jueces que actores de la revolución, sin al mismo tiempo —por conciencia histórica— querer confundirse siempre con las filas turbias de la contrarrevolución. Aquí empiezan los problemas más delicados. Porque, por otra parte, no todo lo que haga el estado revolucionario está automáticamente bien hecho, co-

Latina?

—Como se ha destacado suficientemente, la Revolución francesa vino a encontrar expresión no sólo dentro de las fronteras de Francia, sino más allá de esas fronteras: en Alemania, por ejemplo. Lo mismo ha ocurrido en otros casos, y no podía ser de otra manera. Pero al hablar de la Revolución cubana, y de su expresión por intelectuales y artistas latinoamericanos, hay que comenzar por recordar que las verdaderas fronteras de la Revolución cubana no son las estrechas de Cuba, sino las de América Latina toda. Es decir: la Revolución cubana no es tal, no es sino el inicio de una Revolución en todo el continente, el inicio en una simple provincia de ese continente. Ello lo encarna magníficamente el Che Guevara, y no creo que sea menester insistir sobre esta evidencia. De ahí que me parezca lo más lógico que el impulso de la Revolución afecte no sólo a los cubanos, sino a los otros latinoamericanos en general. Y que ello sea válido también para el caso de los escritores. Hace poco hablaba de que la expresión literaria de la Revolución cubana debía ir a buscarse, en sus primeros años, incluso (y quizás sobre todo) en zonas que convencionalmente no suelen considerarse hoy, aunque sí en otras épocas, como *literatura*. Ahora debo mencionar otra ampliación: la expresión literaria de la Revolución cubana se encontrará, también, en escritores latinoamericanos que no residen en Cuba, pero que han sabido sentir como suya esta Revolución que efectivamente es suya. Sabemos que esto ha hecho variar las vidas de muchos escritores, volviendo a vincularlos al destino del continente. Sería incluso difícil negar que la literatura latinoamericana de estos años, que tanto interés mundial ha despertado, es en cierta medida la literatura del surgimiento de la Revolución latinoamericana. En cuanto a los escritores cubanos, con la Revolución hemos vuelto a sentirnos profundamente latinoamericanos. No es extraño que los autores que más influyen hoy entre nuestros jóvenes no sean (por primera vez en nuestra historia) escritores europeos o norteamericanos, sino escritores latinoamericanos. Y no es que estemos tontamente cerrados al mundo. Es precisamente lo contrario: es que somos mundo como nunca antes, y ello supone ser nosotros mismos, como hemos empezado definitivamente a serlo.